Quêtes littéraires nº 7, 2017

Jiaying Li Université Paris Nanterre

Le silence *moderne* dans « l'écriture à trou » de Valère Novarina

1. Le silence *moderne*

Dans la conception traditionnelle du langage, le silence est une notion reléguée. Sous forme d'*ellipse* en grammaire, il est considéré comme construction défectueuse, même si la suppression de mots, qui nuit à la plénitude de la forme, n'anéantit pas la clarté du sens (*cf.* Fontanier, 1977 : 305). Sous forme d'*aposiopèse* en rhétorique, désignant la phrase inachevée ou l'« interruption du déroulement syntaxique attendu, typographiquement marquée par des points de suspension », il est censé être des reflets psychologiques qui expriment la réticence, la réflexion ou la rêverie, et « impose la présence d'un énonciateur » (Fromilhague, 2010 : 36). En pragmatique, le silence est un équivalent de l'implicite, du non-dit, qui « invite à dire une évidence que la situation graphique suggère, à verbaliser un mot-tabou qui ne convient pas au discours environnant » (Van Den Heuvel, 1985 : 73) ; il est souvent appréhendé comme un signe d'impossibilité de communication, liée à l'aphasie ou à la censure, ou un signe d'insuffisance du langage, qui « marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée » (*idem*).

Or, ces regards « traditionnels », qui définissent le silence péjorativement, sont renversés par une perspective « moderne »[1] qui voit le silence comme le « fondateur

---

Jiaying Li – doctorante en études théâtrales à l'Université Paris Nanterre. Adresse pour correspondance : École doctorale 138 « Lettres, Langues, Spectacles », Université Paris Nanterre, 92001 Nanterre, France ; e-mail : lijiaying.amielle@gmail.com.

1. Nous empruntons la notion de *modernité* (dans le domaine littéraire) à Christian Prigent, qui définit l'esprit moderne comme l'anticonformisme : « J'appelle ici *modernité* l'objet de ce désir qui pousse quelques-uns à ne pas se contenter de l'expérience du monde telle que les langages communautaires la représentent, à vivre toute langue comme étrangère et donc à refonder un langage (à « trouver une langue », disait Rimbaud) pour re-présenter autrement ces représentations. J'appelle *modernisme* le goût pour ce qui érode l'assurance des savoirs d'époque, défait le confort formel, déroute les représentations, propose moins du sens qu'une inquiétude sur les conditions mêmes de production d'un sens communément partageable. J'appelle *modernes* ceux dont la passion vient mettre sous tension contradictoire, d'un côté la leçon pacifiée des bibliothèques et des musées, de l'autre le troublant 'tumulte' du présent,

du sens », éloquent, dynamique et puissant. Eni Orlandi en a fourni une définition qui renoue la notion avec le *rythme* au sens meschonnicien, comme mouvement de la parole et « organisation du sens dans le discours » (Meschonnic, 2009 : 70) – « la 'respiration' (le souffle) de la signification ; un lieu de recul nécessaire pour pouvoir signifier, pour que le sens fasse du sens. Enceinte du possible, du multiple, le silence ouvre l'espace au 'non-un', et donc au mouvement du sujet » (Orlandi, 1996 : 15). Le silence, ainsi défini, n'est pas le néant, le manque de sens ; mais « la matière signifiante par excellence, un continuum de signification » (*ibid.* : 29), un lieu de multiplicité et d'ouverture. Si le langage se constitue pour « assurer, grégariser, unifier le sens (et les sujets) », le silence, à l'inverse, est « ce qui peut gêner l'unicité » (*ibid.* : 33).

Cette perspective « modernisée » est sans doute le résultat d'une intégration de la notion dans la dimension poétique qui, s'écartant d'une idéologie de la communication, juge le silence non du point de vue utilitaire, mais poétique. En outre, elle est le résultat d'une pratique accrue du silence, en tant que moyen d'expression, dans les écritures *modernes*. Si la linguistique et la pragmatique ont tendance à analyser le silence dans un discours comme étant *involontaire* ou passif, car il est associé à l'aphasie et à l'insuffisance du langage, la littérature et les arts le voient comme *volontaire* et autonome. Sa présence importante dans les créations *modernes* est motivée, pour la plupart du temps, par le refus de la parole ou de la communication d'une part, et par l'appel à la participation d'autre part : le premier facteur est d'ordre tragique, donnant lieu à un silence beckettien, un silence d'après Auschwitz exprimant l'angoisse de la condition existentielle de l'homme devant l'ineffable historique ; tandis que le second est d'ordre heuristique, engendrant un silence maeterlinckien qui dirige le langage vers la suggestion et la métaphysique. Dans les deux cas, le silence est un élément autonome du langage, un acteur expressif à l'image du fluide, du mouvement, de l'énergie refoulée et du « quatrième mur » effondré ; il rend compte du cliché de la communication et de l'impuissance de la parole. Les signes typographiques d'un silence dit *traditionnel* – blanc, points de suspension, saut à la ligne, etc. – sont très peu présents dans le silence *moderne*, qui, au lieu d'être relevé par un signe de manque et d'être en contraste avec la parole, est incorporé dans le langage dont il fait partie intégrante.

Cette réciprocité entre le développement d'une écriture *moderne* et la modernisation de la vision du silence se manifeste aussi et notamment au théâtre, qui a été un cadre privilégié pour le silence (au sens traditionnel) intervenant pour marquer une réticence ou un implicite, et qui est devenu, avec sa venue à la modernité[2], un

ceux dont la 'nouveauté' perturbe alors le goût dominant et déplace les enjeux de l'effort stylistique » (Prigent, 1994 : 10-11).

2. La modernité du théâtre est caractérisée par la refondation de son autonomie par rapport au drame, à la représentation de la vie et des relations interhumaines, à travers une remise en valeur de la théâtralité au détriment du dramatisme. Au niveau du langage, cette autonomisation théâtrale se concrétise par un passage du *dialogue*, l'essence du drame, à la *parole*, à l'idée que les matières verbales (son, rythme, prosodie) constituent elles-mêmes l'action.

lieu valorisant le silence *moderne*. Après Maeterlinck, Beckett, Ionesco, Tardieu... qui intègrent le silence dans l'écriture dramatique, Valère Novarina l'inscrira dans sa conception même du théâtre, d'un *théâtre du verbe* qui témoignera d'une fusion des deux modèles susdits du silence *moderne* – le mutisme et l'ouverture.

2. Une *écriture à trou*[3]

Le théâtre de Novarina s'inscrit dans la lignée de la modernité, autrement dit, de la revendication de l'autonomie théâtrale. Partant de la négation de l'homme en tant que noyau du drame et maître du langage, il chasse du théâtre les personnages, avec leurs histoires, leurs pensées, leurs rapports interpersonnels et leurs dialogues, pour y installer les *personnes* – dont le mot provient de *persona* (masque vide) – qui profèrent un langage de fantaisie composé de néologismes, de phrases morcelées et de flots verbaux délivrés du contrôle de l'homme, un langage qui ne raconte rien de *dramatique*, mais qui constitue à lui seul le *drame*. Pour Novarina, le théâtre n'est pas l'art du dialogue, mais un *drame du langage* dans l'espace, car « il y a tout un théâtre à l'intérieur des mots » (1991 : 66), et « le théâtre est le meilleur des enclos pour observer le langage » (2013 : 79). Pensant la scène comme un lieu d'optique, mais aussi « un lieu de mue et de mutation » (*ibid.* : 36), il fait de la salle de théâtre un laboratoire pour examiner la *physique* du langage, la « *logodynamique* » (*ibid.* : 27).

Pour ce faire, l'auteur bouleverse les normes de la langue pour créer une langue qui renomme le monde avec ses propres règles hors de la saisie humaine. Invention de vocabulaire (toponymies, chiffres, noms de métiers et d'animaux...) et de grammaire, dérèglement syntaxique, enchaînement automatique ou aléatoire de phrases et de séquences, contradiction, redondance ou vide sémantique, énumération litanique, etc. Cette *langue nouvelle* ne transmet aucun message consommable dans l'immédiateté de la réception ; elle vise non à enrichir notre langue, mais à souligner, en l'ébranlant, son inertie : « le déséquilibre est une vertu et promesse de mouvement » (Novarina, 2009 : 87), et le mouvement une promesse de vie. À partir de là, un travail est mené sur le rythme – « un ordre intérieur au chaos » (Novarina, 2008 : 21) – pour relever la théâtralité respiratoire de la parole, avant d'incruster cette théâtralité « interne » dans une théâtralité « externe » que constituent l'espace et le jeu, auxquels le texte fait constamment référence. Ainsi, ce langage – déconstruit et théâtralisé – appelle non seulement un retour à l'origine biblique du Verbe, qui est le générateur du monde préexistant aux choses et à l'humanité, mais aussi un retour à l'origine du théâtre, comme un espace sacré constitué par l'acteur avec sa voix transcendante, son corps incarné et son chant mystique. La réplique du Déséquilibriste – « Je suis la parole portant une planche » (Novarina, 2009 : 77) – nous dévoile l'obsession de l'auteur pour le lien que la parole noue à la fois avec le théâtre (les planches) et avec

3. Expression de Valère Novarina (*cf.* Novarina, 2007 : 24).

l'image de Christ (portant une croix). En effet, c'est à travers la destruction, la « Voie Négative » (Novarina, 1991 : 117) au sens chrétien, que se réalise le sauvetage du langage. La confrontation, chère à Novarina, du théâtre et de la théologie se trouve notamment dans sa vision du langage. Elle peut se résumer par un couple d'anagrammes Dieu-Vide :

> Dans notre langue (si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer le *u* du *v*), il y a une anagramme du mot DIEU, c'est le mot VIDE. Dans toutes nos phrases *Dieu* est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement. [...] C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes, lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux. Le mot *Dieu*, le laisser ouvert, et *nous attendant*, le laisser vide comme le mot *personne*. Le laisser désert comme le théâtre d'une séparation, vide comme la scène du creux, le lieu du désir, de la faim, de la gravitation, de l'amour. Le vrai amour, le pur amour n'a lieu que dans le vide : il est élan, déprise, saut périlleux (2009 : 157-158).

C'est bien dans cette réplique que réside le principe de son *écriture à trou* : vider le langage pour le sacraliser, puisque « Vide est *anagrammatiquement* dieu » (2014 : 24). À travers la destruction de l'ordre et le rejet de la signification, le langage est vidé de toutes ses utilités communicatives et idéologiques, pour revivre en sa matière, regagner son autonomie et son pouvoir créateur : « toute force vient de destruction, c'est de vide que l'énergie s'alimente » (2007 : 143). Le *vide* chez Novarina n'est pas le néant, mais « le lieu des forces » (2014 : 36) ; le vide du langage n'est pas le manque de sens, mais le souffle vital. « Parler n'est pas la transmission de quelque chose qui puisse passer de l'un à l'autre : parler est une respiration et un jeu » (2007 : 233) ; et le jeu, « *illudique* », n'a lieu que lorsqu'il y a du vide entre « deux pièces mal ajustées [qui] s'ajourent, et s'espacent, et laissent passer l'air, la lumière » (2014 : 23). Parler, c'est jouer avec les mots, et se jouer des mots en même temps, avec une bouche ouverte pour « attaquer le monde avec » (2010 : 16). « Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide – et un renversement dans la création » (*ibid.* : 17). Pour creuser un vide dans l'espace avec une parole elle-même trouée, Novarina adopte un langage du vide (et du divin), un langage de silence : silence de la structure d'une part, silence du sens d'autre part. C'est ce creux formel et sémantique qui donne accès à l'ouverture et à la création de sens.

3. Le silence novarinien

Le silence de cette *écriture à trou* est l'équivalent stylistique de la notion de *vide* chez Novarina. Sous le signe du refus de la communication et de la quête d'une théâtralité verbale, le silence constitue un moyen pour faire dysfonctionner et pour dynamiser la langue. Faire dysfonctionner la langue, pour la priver de sa capacité et de sa fonc-

tion de transmettre les messages à l'usage de l'homme ; dynamiser la langue, pour y retrouver le rythme, le souffle, la musique, et en faire une invitation à la participation.

3.1. Le silence de la structure

3.1.1. La parole trouée

La parole est trouée non par des blancs, mais par des mots fétiches de l'auteur – des passe-partout qui se trouvent aux « mauvais » endroits pour remplacer les mots « légitimes » ou les éventuels « mots-clés » qui demeurent inconnus. Il ne s'agit pas du *non-dit*, euphémisme dont les mots voilés n'empêchent pas le partage du message, ni de l'*un-mot-pour-un-autre*, procédé ludique qui implique un déchiffrement du « palimpseste » (Genette, 1982 : 57-62) dont la réponse, invariable, est seulement camouflée. Les « trous » en question sont, au contraire, des suggestions, des appels de souvenirs, des respirations vidées de contenu précis, des orifices ouverts à toute possibilité de sens ; c'est ainsi qu'ils sont souvent constitués par les mots propres à cette écriture – *trou*, *rien*, *quoi* (*qui*), *où*, *ça*, etc. – qui portent en eux un signe de *vide*.

« J'aimerais mettre un <u>trou</u> vivant à la place : ou alors un <u>rien</u> à la place du fou humain »[4] (Novarina, 2012 : 51). La réplique se voit exécutée au pied de la lettre à travers l'écriture de Novarina, avec l'intrusion fréquente des termes *trou* et *rien* dans la parole. Ainsi, le *trou* devient polysémique, à force de remplacer des termes d'organe signifiant la vie ou la mort (utérus, vagin, cerveau, yeux, bouche, anus) et d'autres termes partageant son image (tombe, fond, abîme). Mais ce qui distingue le jeu novarinien des jeux de palimpseste, c'est qu'il vise moins à divertir le spectateur avec un jeu d'énigmes qu'à stimuler son oreille par un langage en mouvement, un langage qui parle de lui-même : c'est ainsi que le *trou* ne renvoie pas toujours à un objet ou une idée définis en rapport avec sa forme, mais apparaît aussi en tant que tel dans la parole, sans désigner autre chose que lui-même.

(1) J'abîme l'homme jusqu'au <u>trou</u> de son fond humain (2012 : 118).
(2) Ici par l'âme de moi, Dieu rentre en <u>quoi</u> et il voit son vieux <u>trou</u> où j'attends (1993 : 35).
(3) As-tu donné à manger du <u>rien</u> à ta main ce matin ? (2012 : 57).
(4) Viens, vide plein de <u>rien</u> : déchire mon intérieur ! (2009 : 108).
(5) Voilà qu'il monte à bout de poing, hissant son <u>quoi</u> plus haut que soi (1989 : 83).
(6) [...] venez plus près dans mes deux yeux et penchez-vous dedans ma bouche pour voir <u>où</u> (1994 : 21).

Si *trou* représente un vide « physique » dans la parole, *rien* y creuse un vide substantiel, *quoi* un vide sémantique, et *où* un vide spatial. C'est par le reniement de la dénotation de mots et de leurs usages habituels (« rentrer en quoi », « manger du rien », « plein de rien », « voir où »), par la négation de la consistance (2, 3, 4, 6) et de l'existence (1, 4, 5), que la parole s'envole, allégée de toute signification pour retrouver sa

4. Le soulignement est appliqué par l'auteur du présent article aux termes qui trouent la parole.

propre existence dans les sons et les rythmes : si les mots *quoi* et *où* ont encore une « fonction » par rapport aux phrases qui les contiennent (2, 5, 6), ils fonctionnent comme des notes musicales en harmonie avec les « notes » de leur entourage.

3.1.2. La parole suspendue

La parole suspendue n'est pas marquée par des points de suspension, mais elle est suivie, comme une phrase achevée, d'un point final. D'une part, le refus de terminer la phrase est la dénonciation même de parler pour communiquer ou pour donner des informations claires ; d'autre part, ces phrases coupées, s'éparpillant dans le texte, s'enchaînent sans faille avec d'autres phrases et s'intègrent de plain-pied dans le flux verbal. L'aposiopèse novarinienne apparaît non comme un moyen de tenir l'auditoire en suspens, mais comme un moyen de détruire les conformismes de la structure verbale en anticipant la respiration et la pause avant que l'essentiel soit dit.

(7) Je suis né un jour en (1993 : 17).
(8) Voici la reine des buissons, oiseaux des villes, lever le cil, vers mon (1989 : 131).
(9) [...] j'ai choisi l'épitaphe de mon être : « Ci-gît l'homme qui passa par le trou du quel » (1993 : 46).
(10) [...] sinon faire dessus se lever des figures pour danser à la gloire de *celui* (2005 : 33).
(11) C'est comme si huit acteurs étaient entrés dont l'un se serait pris trop tôt pour un cadavre qui a achevé de commettre (2015 : 58).

La parole suspendue, tout comme la parole trouée, touche presque au non-sens, malgré une relative intelligibilité assurée par une syntaxe non ou peu altérée. Si le silence de la structure creuse dans la parole un vide *physique* permettant la respiration libre du langage, le silence du sens, constitué par le galimatias et la verbigération, y creuse un vide *métaphysique*, un vide de sens créé paradoxalement par la satiété des mots rangés dans des syntaxes inextricables.

3.2. Le silence du sens

3.2.1. Le galimatias

Le dérèglement syntaxique (12-15) et le détournement de la logique (16-19) entraînent un chaos sémantique, un vide de sens fondé sur le trop-plein.

(12) Telle était la phrase imbécile que je ruminais dans mes enfances penseuses en bois soudainement sur mon banc chaque matin en allant (1993 : 29).
(13) Allume la lumière sur le théâtre de la tête d'autrui dans la boîte — et va voir si elle voit (2012 : 60).
(14) J'avais plus de corps ni moins que rien (2005 : 34).
(15) L'humanité est une poussière des gens réduits d'entrée à des sorties d'enfants partant vieillards en viande vite faite ! (1994 : 27).
(16) Ma mère n'a pas eu d'enfant. J'ai baptisé la vie : chasse à autrui ! (2015 : 21).

(17) Il s'enfuit en haussant mes épaules (1993 : 24).
(18) J'adore ton corps, car j'adore trop ton corps sauf qu'il est trop mort (2015 : 157).
(19) Marie-France Latrique, confortée dans la mauvaise opinion qu'elle s'était d'emblée faite de moi à la suite de on-dit de plus en plus avérés sans vérification, le soir dès l'aube nous donna son congé (1993 : 32).

Le renversement de l'ordre des éléments (12), la juxtaposition des compléments (13) ou des mots fonctionnels non corrélés (14), l'emboîtement des locutions associées par automatisme (15), etc., ces solécismes, dans lesquels les mots désenchaînés dansent jusqu'au vertige, forment des tourbillons de sens. De même, l'illogisme (16, 17), le paralogisme (18), la contradiction et l'enchaînement aléatoire de locutions (19) font obstacle à tout établissement de sens. Dans le galimatias, le *sens* en mouvement, ou la *signifiance*[5], repose sur l'absence de signification, sur ce vide tourbillonnaire d'où jaillit l'énergie.

3.2.2. La verbigération

« Je passais sans cesse des phrases de verbigérations mutiques à celles d'extrêmes loquacités » (1994 : 45). La verbigération est une accumulation de galimatias, une logorrhée formée par une abondance de paroles vides de sens, répétitives et incohérentes. Sous son apparence de « loquacité » se cache ainsi sa réalité « mutique ».

(20) Musique, délivrez-nous des sons et venez si vous le pouvez dire que vous pourriez le faire maintenant que vous savez que quand ma viande fut tombée c'est moi-même qu'elle accoucha immédiatement d'un flot de paroles (1993 : 38).
(21) Elle entrait dans un qui sortait en croyant chaque jour entrer en vrai dans un croyant qui croyait qu'y s'était trompé de corps. A la nuit de Jean qui nuit ! J'ai tout mon corps qui se trompe de mort (1994 : 21).
(22) Alors j'écrivis que je me mis à écrire en morse une langue écrite de rat en langue de trait, et en langue à traits, en parlé-rythmé, en grafitté fatidique et en parlé-ruiné (2005 : 28-29).
(23) Ah la vie aujourd'hui se durcit et tend à devenir de plus en plus une dure lutte pour la vie mais il faut lutter pour la vie car on est en lutte... Notre v vvv v vidd notre vie devient lelpus en lpus de plus en plus rapide et de plus en plus brrrrr brrr br brève... Mais qu'y peut-on ? On y peut que cela n'empêche pas qu'il faut se dépêcher (1989 : 43).
(24) Entre un cœur simple porté par-dedans sous deux pantalons, panalons, pantalons ; entre un cœur simple porté par-dedans par deux panatalons, palanons, pantalons ; entre un cœur simple porté par deux patanatons, nalapons, antalons ; entre un cœur simple porté par dedans par deux palataloupes, lapatoumes (2012 : 43-44).

---

5. La notion de *signifiance* est avancée par H. Meschonnic (2009), pour éviter le schéma dualiste du signe, dans l'idée que tout est sens et que la sémantique rythmique ou prosodique compte plus que le sens lexical pour faire le sens.

(25) Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, uliminiens, olimilitudiens, oliminitudiens, unaniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunilitudiens, ulaliens, onaniniens, ulimilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens (2005 : 14).

Les subordonnées tournées en boucle (20), la reprise de phonèmes et de signifiants (21, 22), la répétition mécanique d'une idée tournée en bégaiement (23), la prolifération de termes et de néologismes paronymiques (24, 25), toutes ces « litanies » œuvrent pour une symphonie cacophonique qui, malgré la surabondance de sons, ne dégage qu'un silence du sens. Si ce silence dénonce le vide du verbiage quotidien, il représente aussi un Vide médian[6] que le taoïsme voit comme la source de l'énergie et de la vie. Le silence du sens n'est pas l'absence de sens, tout comme le vide n'est pas le néant ; au contraire, la litanie est une prière dite non par le cerveau, mais par le souffle, tout langage mis en mouvement par le souffle, à l'image du liquide et du sang, est une « offrande », un « don de la vie » (2013 : 27). En transformant la parole du Christ « Je suis le chemin, la vérité et la vie » (Évangile de Jean : XIV, 6) en « Je suis la Voie, la Vie, le Vide » (2009 : 88), Novarina fait du *vide* la voie du sauvetage du langage et du théâtre, le chemin vers la vie et la création. « Le messie c'est la parole » (2010 : 34) – la parole *creuse* où circule le souffle, la parole qui existe avant tout en sa matière.

4. Performer le silence en mots

> L'acteur est le passeur d'un langage autre destiné à détruire la langue véhiculaire de communication, destiné, à force de mots vierges de tout passé, à faire le vide devant lui pour promouvoir la Parole d'après les mots. C'est la langue qui pense, non l'homme (2009 : 39).

Ce langage du *vide* et du *divin* est incarné par l'acteur à l'image du Christ. Face au *théâtre du verbe* dont l'homme et la communication sont absents, l'acteur « se vide », « se suicide » pour se déposséder de soi et décomposer l'homme. « L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son

6. *Cf.* François Cheng, *Le livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2009. « Les anciens Chinois – notamment du côté des taoïstes, mais les autres courants de pensée, sur ce point, ont fini par épouser leur vue – ont développé une conception unitaire, et organique de l'univers vivant où tout se relie et se tient. À la base de cette vision originale : le souffle. Le souffle primordial constitue l'unité originaire ; de tous les éléments et ne cesse d'animer toutes choses vivantes, les reliant en un gigantesque réseau d'engendrement et de circulation, appelé le Tao : 'la Voie'. [...] Le Vide médian, tirant son pouvoir du Vide originel, intervient chaque fois que le *yin* et le *yang* sont en présence. Dans l'idéal, en tant que souffle lui-même, il a le don de créer un espace vivifiant et d'y entraîner le *yin* et le *yang* en vue d'une créative interaction. Drainant la meilleure part des deux, il les élève vers une transformation bienfaisante » (pp. 7-9).

corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide » (2007 : 32). Pour Novarina, jouer, c'est « tenter de réentendre respirer, tendre l'oreille pour ça, user son souffle, resouffler, réentendre les voix, remarcher les rythmes du texte, se mesurer avec lui » (*ibid.* : 177) ; c'est rester dans sa passivité pour subir et se laisser emporter par le langage. En effet, son *écriture à trou* possède d'emblée la dimension de la performance. C'est par cet évidement de soi, cette « absence » de l'acteur transformé en organe du langage, que le silence novarinien est performé.

« Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans » (*ibid.* : 24). Ce texte, troué par le silence de la structure et le silence du sens, est une invitation *in absentia* à l'acteur, au musicien, au scénographe, au costumier, mais aussi au spectateur, pour remplir les trous, non par des mots, des gestes mimiques, des idées concrètes ou d'autres tentatives d'interprétation, mais par le mouvement, le souffle, le chant, la musique, la lumière, les tableaux faits par des traits, du côté de la scène, et par l'écoute, la prise de conscience des matières verbales, du rythme et de l'espace, du côté de la salle. En transformant l'inintelligible textuel en une intelligence scénique, le théâtre transforme le silence des mots en énergie de la parole, et installe le *vide* verbal dans un « trou » concret pour accueillir sa résonance.

Conclusion

« Le vrai silence est parlé » (2005 : 62). Chez Novarina, le souffle réside dans les mots mêmes, dans les mots vidés de signification pour devenir la parole vivante. « Les mots ne sont pas des objets manipulables, des cubes agençables à empiler, mais des trajets, des souffles, des croisements d'apparence, des *directives*, des champs d'absence, des cavernes et un théâtre de renversement » (2010 : 20). Le silence novarinien est une parole libre et dynamique, une parole qui troue le monde avec le *vide* de sens – le *vide* nourrissant et salvateur. Ce n'est pas la capacité de parole qui distingue l'homme des animaux, mais la capacité de silence, de parler pour ne rien dire. Le silence moderne est la parole en tant que soi, ou l'action même de parler. Sous l'apparence de fragmentation, de rupture et d'obscurité, le langage « mutique » est en réalité une réclamation, une ouverture.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Novarina V. 1989. *L'Atelier volant.* In *Théâtre*. Paris. P.O.L. 7-153.
Novarina V. 1991. *Pendant la matière*. Paris. P.O.L.
Novarina V. 1993. *L'Animal du temps.* Paris. P.O.L.
Novarina V. 1994. *Vous qui habitez le temps*. Paris. P.O.L.
Novarina V. 2005. *L'Espace furieux*. Paris. P.O.L.

Novarina V. 2007. Lettre aux acteurs. In *Théâtre des paroles*. Paris. P.O.L. 7-35.
Novarina V. 2007. Pour Louis de Funès. In *Théâtre des paroles*. Paris. P.O.L. 159-218.
Novarina V. 2007. Notre parole. In *Théâtre des paroles.* Paris. P.O.L. 225-239.
Novarina V. 2008. Le langage se souvient. *Inculte* 15. 9-24.
Novarina V. 2009. *L'Acte inconnu*. Paris. Gallimard.
Novarina V. 2010. *Devant la parole*. Paris. P.O.L.
Novarina V. 2012. *L'Opérette imaginaire*. Paris. Gallimard.
Novarina V. 2013. *L'Organe du langage, c'est la main : dialogue avec Marion Chénetier-Alev*. Paris. Argol.
Novarina V. 2014. *Observez les logaèdres !* Paris. P.O.L.
Novarina V. 2015. *Le Vivier des noms*. Paris. P.O.L.
Novarina V. 2017. *Voie négative*. Paris. P.O.L.

Références théoriques
Cheng F. 2009. *Le livre du Vide médian*. Paris. Albin Michel.
Fontanier P. 1977. *Les figures du discours*. Paris. Flammarion.
Fromilhague C. [1995] 2010. *Les figures de style*. Paris. Armand Colin.
Genette G. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Paris. Éditions du Seuil.
Meschonnic H. 2009. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse. Verdier.
Orlandi Eni P. 1996. *Les formes du silence : dans le mouvement du sens*. Paris. Éditions des Cendres.
Prigent C. 1994. *À quoi bon encore des poètes ?* Valence. École Régionale des Beaux-Arts.
Van Den Heuvel P. 1985. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris. José Corti.

The *modern* silence in Valère Novarina's "holed writing"

ABSTRACT: This article analyses the modern vision of silence and its representation in Valère Novarina's "holed writing". His "verbal drama" aims to deprive the language of its communicative utilities and to restore its autonomy and theatricality, through the silence of structure and the silence of meaning. The Novarina's silence, destined for the stage and the space, is manifested in the word itself, in the act of speaking, and in the breath.

Keywords: silence, Valère Novarina, holed writing, verbal drama.